

POR QUÉ TIENEN IMPORTANCIA EN LA ACTUALIDAD LOS INICIOS DE CHRIS BURDEN*

Leonard Folgarait
Vanderbilt University

RESUMEN

Los acontecimientos de la historia mundial reciente, sobre todo el conflicto militar en Irak, nos traen a la mente cuestiones de importancia histórica, social y política que se sugirieron en la obra de Chris Burden, artista de *performance* de California, especialmente en la primera mitad de la década de los setenta. Una referencia tan clara a cuestiones actuales en la obra de arte plantea preguntas acerca del estado de estas obras como arte, frente a la documentación o editorialización, en el sentido normal de esa categoría de la especie humana. ¿Desarrolla el arte, en este caso, una actividad de transgresión que la expulsa de los discursos normales del mundo del arte?

Palabras clave: *performance*, guerra de Vietnam, guerra de Irak

ABSTRACT

Events of recent world history, especially the military conflict in Iraq, bring to mind issues of historical, social, and political import that were suggested by the work of Chris Burden, California performance artist, especially in his work from the early to mid 1970s. Such a strong reference to current issues in the artwork bring up questions of the status of these works as art, as opposed to documentation or editorializing, in the normal sense of that category of human experience. Does art, in this case, engage in an activity of transgression that takes it outside of the normal discourses of the artwork?

Keywords: performance art, Vietnam war, Iraq war

Los acontecimientos de la historia mundial durante los primeros años del siglo XXI situaron el destino del cuerpo humano en primer plano de la conciencia colectiva global. No es necesario ser ciudadano de ningún país concreto, ni pertenecer a ningún partido político, raza, religión, género, ni siquiera edad, para darse cuenta de la masiva presencia en los medios de comunicación del gran daño que se está infligiendo a la carne y a los huesos de nuestros congéneres y la atroz certeza de que esta carnicería va a continuar al mismo nivel en el futuro próximo. Esta tortura no sólo consiste en el daño y el trauma físico que con cada nuevo

ejemplo parece ir más allá de lo imaginable, sino también en las lesiones psicológicas y emocionales que se instalan en el sentido y la culpabilidad de quiénes somos como sociedad humana. La única lección que se puede aprender con esto es que no hemos aprendido lecciones históricas de las guerras precedentes, especialmente aquellas en la historia vivida por la mayoría de los adultos.

La guerra actual de ocupación que se está librando en Irak, especialmente su eterna duración y justificación sin sentido, es lógico que nos traiga a la mente comparaciones con la guerra de Vietnam, que ocupó al ejército de Estados

Unidos desde principios de los sesenta hasta la mitad de la década de los setenta. Más de 58.000 estadounidenses perdieron la vida (incluidos los soldados desaparecidos en combate), 4.000 soldados surcoreanos que luchaban por el Sur, así como cerca de 3,35 millones de vidas vietnamitas de ambos lados del conflicto. En el alcance de esta breve disertación no está previsto analizar las ambiciones del imperialismo agresivo de Estados Unidos que dieron lugar a tal implicación militar, la cual acabó en derrota para los invasores.

La conexión entre Irak y Vietnam nos devuelve recuerdos históricos de la intensidad de la respuesta artística ante la debacle de ese último conflicto. Se observaron imágenes de protesta en todo el mundo, en todo tipo de medios. Toda una joven generación se desvinculó del *statu quo* burgués que aceptaba las masivas muertes de la guerra. Por aquel entonces se podían leer en pegatinas en los coches de Estados Unidos eslóganes del tipo "La guerra es un buen negocio: invierte a tu hijo" o "Alístate en el ejército, visita tierras lejanas llenas de personas amables e interesantes, y mátalas". La música rock n'roll alejada de la corriente principal, la música folk, los cómics y las películas underground, todo estaba orientado hacia la corrupción instalada en el corazón del por entonces llamado complejo militar industrial para exigir el fin de la guerra. Esta política cultural alimentaba y era alimentada por el conflicto real que se libraba en el frente de casa, incluida la batalla campal entre la policía y los jóvenes manifestantes en la Convención Demócrata celebrada en 1968 en Chicago, un acontecimiento cuyas imágenes televisadas horrorizaron a los pacifistas por su exhibición de las brutales prácticas de la policía. El espectro de un "estado policial" vagaba entre la sociedad estadounidense, que parecía estar librando la guerra de Vietnam dentro y fuera de casa.

Un joven artista estadounidense respondió a este contexto histórico con imágenes que, con intención o sin ella, trajeron al primer plano, no sólo la batalla campal ideológica entre "halcones" y "palomas", "hippies" y "gente de orden" sino que consiguió poner nervioso al mundo del arte de las galerías y las casas de subastas con escenificaciones y *performances* que desafiaban

a la mayoría de las nociones que definían una obra de arte entonces y todavía ahora, y trastornó el estado del producto de la actividad artística entendido como una mercancía y un objeto que exhibir para el disfrute estético. Chris Burden presentó un trabajo que llegó al mismo corazón de las ansiedades sociales de finales de los sesenta y principios de los setenta. Y llegó de tal modo, que se consideró un indicador definitivo de lo que había convertido a ese período en un momento de cambios políticos y morales muy profundos, un momento que tiene implicaciones de inmensa importancia para nosotros en la actualidad. Las transgresiones de esta obra de arte no se limitan a aquellas que salen del arte para introducirse en la política, sino también de las que salen de la década de los setenta y llegan hasta la actualidad, de un tiempo de guerra a otro.

Para aquellos lectores que conozcan la obra de Burden o en general a los artistas de *performance* de su época, no sería interesante incluir aquí una descripción generalizada de su trabajo. La intención de esta disertación es, sin embargo, poner de relieve aspectos más filosóficos de esta obra para demostrar cuestiones de su pertinencia en aquella época y en la actualidad, centrándonos en el estado del cuerpo humano en situaciones de angustia, peligro y ausencia. Y, teniendo presentes las intenciones de este volumen de Quintana, examinar cómo las formas extremas de "arte" pueden satisfacer o no nuestras definiciones actuales de ese término y esa actividad humana.

Una descripción cronológica de algunas piezas importantes de este período nos servirá para dar paso a estas cuestiones más amplias.

1971, Abril, *Five Day Locker Piece*, (Fig. 1) descrita por primera vez por el propio Burden:

Me encerré en la taquilla número 5 durante cinco días consecutivos y no salí de ahí en ese tiempo. La taquilla medía 61 cm de alto, 61 cm de ancho y 91 cm de profundidad. Dejé de comer varios días antes de entrar. La taquilla situada justo encima de mí contenía 22 litros de agua embotellada; la taquilla situada debajo de mí contenía una botella vacía de 22 litros¹.



Fig. 1. Five Locker Piece. Courtesy of Gagolian Gallery.

Comienzo con descripciones porque parece tan extraño, incluso perverso, que una actuación como la descrita necesite algún tipo de descripción y que de alguna manera esta descripción es tan breve y banal, tan detallada y objetiva que parece no pertenecer al universo del lenguaje del arte, esa jerga que ha estimulado las carreras y el mercado del arte durante gran parte del período moderno.

En primer lugar, ¿por qué me extraña que esta actuación necesite algún tipo de descripción? Sólo porque parece tan obvio que fue esto lo que se hizo. Rara vez, si es que llega a ocurrir, leemos una descripción del proceso con el que Picasso realizó una pintura, del tipo “durante cinco días pensó dónde situar el círculo rojo y, después, trazó el contorno en cinco segundos y dejó el pincel sobre el lienzo otros diez segundos, momento en el cual finalizó el proceso”. He caído en esta descripción inventada sólo para señalar que no parecer haber sido necesaria hasta la fecha para los estudiosos de la obra Picasso, no sólo porque no se haya registrado nunca un proceso de este tipo, sino sobre todo

porque es muy probable que no tuviese ningún sentido interpretar el significado de ese círculo rojo. Pero con Burden, es todo lo que tenemos. ¿Por qué es eso todo lo que tenemos?

La descripción es importante porque la fotografía de las taquillas no nos proporciona ningún tipo de información, también lo es para aquellos que estuvieron presentes y no veían ni oían a Burden mientras estaba encerrado. Como la documentación fotográfica del evento es todo lo que tenemos de la misma, no podemos sentir la experiencia sensorial de escucharle respirar, hablar o moverse, ni tampoco disponemos de la experiencia temporal de su duración. Sin la descripción, nos quedamos con la banalidad que supone un registro visual, completamente indeterminado, de taquillas de estudiantes. Y aun así con la descripción verbal, con el sucinto lenguaje y la brevedad forzada, estamos muy alejados de lo que siempre esperamos de los artistas, una explicación cargada de significado, un acceso completo a la psicología profunda y la subjetividad de las promesas de ilustración que ofrece el arte de calidad o incluso aquél que resulta sencillamente interesante. Esta negación consiste en no proporcionar al observador de la fotografía una oportunidad para relacionar nuestra subjetividad con la del artista y la obra de arte. Nuestra subjetividad se queda sin nada que hacer. Todo lo que tenemos es un reportaje que no es ni ilustrado ni ilustrativo, muy parecido al más breve comunicado de noticias, sin historias de interés humano, sin gancho que haga aflorar emociones hondas y que nos diga cómo nos debemos sentir, un regalo por el cual nos sentimos profundamente agradecidos. Mucho de lo que trata Burden son comportamientos de verdad y confianza en nuestro contrato social con aquellos a los que confiamos la verdad.

Este es un buen punto para retroceder un poco y reflexionar sobre por qué eran cuestiones importantes a principios de los setenta, sobre todo, cómo los medios comerciales (los medios impresos y de radiodifusión que estaban financiados por publicidad con intereses comerciales) informaban de la guerra de Vietnam. En 1971, era bastante frecuente ver a diario las listas de bajas y fotografías de bolsas de cuerpos. También en ese año, la retórica que alimentaba el

debate entre los halcones y las palomas era predecible y estaba bien ensayada. Las páginas y las pantallas se llenaban con información gráfica acompañada de reacciones de los cargos electos y las personas de a pie ante el estado actual de la guerra. Lo que faltaba, por supuesto, de estos expositores, era una explicación documentada y estudiada de las causas de la guerra, cuyos intereses servían para empezar y continuar la carnicería, y algunos conceptos y lenguaje críticos y esenciales para que empezase el fin del conflicto en términos de no combate.

Five Day Locker Piece responde a estas cuestiones al ensalzar aparentemente un sentimiento de frustración proporcionando sólo una descripción de la actuación y descartando explícitamente su inspiración, gestación y justificación originales. El observador, desconocedor de estas cuestiones, tiene casi que decidir si admirar o ridiculizar esta *performance* solamente por la reacción de sus entrañas y no por otra más informada, porque precisamente información es de lo que no dispone. Lo que desencadena todavía más estas reacciones tan contundentes es, desde luego, que Burden hizo algo a su cuerpo que resulta tan desafiante para el estado de un cuerpo sano, libre y en funcionamiento que pareció poco ético e incluso delictivo a muchas personas de dentro y fuera del mundo del arte. ¿Tenía él o tenía alguien derecho a mortificar de tal forma un cuerpo, aunque fuese el suyo propio y aunque asumiese la plena responsabilidad y se recuperase totalmente de los efectos? ¿Era la actuación tan efectista y artística para que la modificación del cuerpo no importase nada en absoluto?

El modo en que habla esta pieza del envoltorio de la Guerra de Vietnam es que representa su realidad en un espacio metafórico que es a la vez auténtico y fabricado y que ese espacio gira en torno a la supervivencia o a la destrucción del cuerpo humano. Auténtico porque utiliza su propio cuerpo y porque se enfrentó de manera prolongada a su estado de salud y libertad normal. Y fabricado porque fue algo planificado, organizado y controlado de forma que el artista avanzase de esa obra a otra. Pero los soldados cuyas vidas corrían peligro y se perdían en un alejado campo de batalla, tras un gigan-

tesco océano no estarían sujetos a un juicio de este tipo. Su muerte o su supervivencia se moldearía, en cambio, en el lenguaje profundamente metafórico de aquellos que tomaron posiciones políticas al respecto de la guerra. ¿Qué derecho tenía Burden a jugar con esas cuestiones cuando no eran cuestiones con las que se debiera jugar en la época?

Este "juego" fue precisamente un modo de traer con un nivel de ansiedad elevada y experiencia inmediata los efectos incómodos y generadores de culpa de la guerra, de traerla a casa y de que al menos una persona se negase a hablar sobre la situación de peligro del cuerpo humano o a explicarla y situase, realmente y a propósito, a su propio cuerpo en una situación de peligro percibido. El cuerpo en peligro estaba ahora en casa y no podíamos ignorarlo, pero tampoco podíamos darle una explicación.

Como el cuerpo en peligro era real e irreal a la vez, como sentíamos que se nos debía una explicación que no recibíamos, sino que en cambio recibíamos una descripción, Burden nos lanza a un espacio de subjetividad suspendida, un lugar de ética sin ataduras, de política no resuelta. Un lugar, en otras palabras, donde tenemos que esforzarnos para comprender cuestiones terriblemente desafiantes que nos habían explicado anteriormente artistas, críticos y políticos. Este es un lugar aterrador, un lugar que renovará el sentido burgués de la consolación de uno mismo convirtiéndola en una pesadilla existencial. Si somos capaces de salir de este lugar con la sensación de haber sobrevivido a su vacío de moralidad y ausencia del sentido de lo correcto, y hemos tenido que pensar realmente acerca de las implicaciones de las taquillas de Burden y llegar a nuestras propias conclusiones al respecto, quizás en algún momento y al llegar a una posición crítica con las perversiones mentales que nos han impuesto aquellos que controlan la información y su interpretación, quizá fuese un punto de partida para pensar acerca de los masivos sacrificios de vidas de formas diferentes. El modo de Burden de encerrar su cuerpo, en cierta manera igual que las conocidas jaulas de tigres de los campamentos de POW en Vietnam, constituye un vehículo a través del cual podemos liberar nues-

tras mentes. Quizá entonces empecemos a pensar sobre Abu Grab, Guantánamo y otras formas actuales de encierro y castigo.

Entonces ¿cómo se ha vuelto tan pertinente esta reflexión sobre esta forma de arte y una guerra de hace unos cuarenta años y por qué tiene tanta importancia hoy en día el estudio de la obra de Burden?

Es importante saber que las bajas estadounidenses en la guerra de Irak, en proceso mientras se escribe este artículo, se comunican de forma distinta a las de Vietnam. Sí, hay recuentos diarios de cuerpos, pero después de varias fotografías no oficiales de ataúdes alineados en los hangares de un aeropuerto en los primeros años tras la invasión, las imágenes de bolsas de cadáveres y ataúdes se han eliminado de manera sistemática de los medios de comunicación. Otra diferencia importante entre aquella guerra y esta es, sin duda, la justificación que respalda cada una de las invasiones. La amenaza de la proliferación comunista durante la guerra fría constituyó una base de motivos para la invasión de Vietnam, un argumento que convenció a numerosos estadounidenses, sobre todo a aquellos cuyo recuerdo vivo de la violenta expansión de los imperios alemán y japonés alimentaba su lógica de supervivencia en un mundo peligroso. Con independencia de las profundas discrepancias que surgieron sobre la guerra a finales de los sesenta, el razonamiento inicial no fue tan criticado como su eterno sinsentido.

La guerra actual, aunque se explica de manera similar como una defensa contra las fuerzas que atacaron la ciudad de Nueva York en 2001 y, por ello, la nación corre un grave riesgo salvo que se las localice y enjuicie, ha estado expuesta desde entonces a la falta de justificación, a la creencia general de que los terroristas se encuentran en Afganistán y no han sido nunca aliados de los líderes iraquíes y a la inexistencia de pruebas que demostrasen la presencia de armas de destrucción masiva en Irak, cuya certeza fue lo que impulsó al gobierno estadounidense a iniciar la invasión. Lo que ha hecho la guerra actual para cambiar las cuestiones relacionadas con la de Vietnam es convertir la pérdida de vidas de ambos lados en un

sinsentido todavía mayor y en una cuestión menos explicable y que carece de cualquier tipo de justificación. No estoy tomando ninguna posición política, sino que estoy absorbiendo el consenso del periodismo actual. Hoy en día hay, sin duda, artistas, escritores y músicos que han reaccionado con firmeza en contra de la guerra actual, protestando contra los poderes de la Casa Blanca y el Congreso, exigiendo la destitución de los responsables y demandando el inmediato regreso de las tropas estadounidenses. Estos artistas pusieron voz a la protesta y la frustración, proporcionaron un idioma y unas imágenes con las que podemos vivir y de las que podemos participar. Nos proporcionaron un lugar donde estar, un lugar donde ejercer nuestra subjetividad política. Busco artistas actuales para que nos devuelvan ese espacio abierto de terror absoluto donde debemos construir nuestra propia vía de conflicto y dolor hasta llegar a un pensamiento original sobre cuál es la mejor reacción ante la pesadilla actual. Lo cual nos devuelve a Burden en 1971.

En noviembre, interpretó *Shoot*, en la galería "F Space" de Santa Ana, en la Baja California (Fig. 2). Esta se ha convertido en su pieza más infame, la que ha adquirido la categoría de emblemática no sólo de su propio trabajo sino del arte del *performance* contemporáneo en general.

De nuevo, la mejor descripción es la que proporciona Burden:

A las 7:45 p.m. Me disparó un amigo en el brazo izquierdo. El proyectil era una bala de rifle largo del 22 recubierta de cobre. Mi amigo estaba de pie a unos 4,5 metros de distancia².

Vayamos más allá de las preguntas acerca del valor de impacto que posee esta pieza, del explícito salto que dio al pasar de la incomodidad y el abuso de su propio cuerpo a las lesiones reales. Preferiría tratar cuestiones de contexto inmediato que condicionaron el comportamiento de la audiencia presente en *Shoot*. Cuando el tirador se situó en su posición, no se informó de que nadie del espacio hubiese intervenido para evitar lo que debiera haber parecido

una situación muy peligrosa, ya que cuando los rifles apuntan a cuerpos suelen producirse lesiones graves o muertes, o impedir simplemente un acontecimiento potencialmente traumático para los espectadores. No hubo ningún informe para la policía de un tiroteo, ni se presentó ninguna reclamación. Lo que ocurrió fue que el contexto del arte visto e interpretado en un espacio de arte cambió las normas del comportamiento social de tal forma que lo que era peligroso e ilegal fuera de esta galería se consideraba aceptable dentro de sus paredes. En otras palabras, los medios del espacio de la galería y todas sus connotaciones que describían actividades en su interior convirtieron la mortificación y la lesión de la carne en una experiencia estética. En este caso, los auténticos *performers* fueron los miembros del público de la galería, por el simple y terrorífico hecho de lo que no hicieron. Si estos mismos individuos se encontrasen en una situación idéntica realizada por personas desconocidas fuera de la galería de arte, su reacción hubiese sido diferente.

No se pretende enjuiciar a este público, sino subrayar el poder del mundo del arte para alterar el comportamiento social normal de una manera tan radical. No sólo estaban condicionados por las expectativas que imponían los espacios de la galería en general, sino en este caso por la reputación de Burden. En otras palabras, no les sorprendió ver algo tan extremo, pero probablemente ya venían con este tipo de expectativas, ya que sabemos que Burden no invitaba al gran público, sino a un grupo de amigos que conocían su trabajo de cerca. Es probable que este control del público contribuyese a la aceptación colectiva de todo lo que podía pasar y que pasó. Las normas del comportamiento lícito y seguro se anularon desde el principio.

Este detalle sobre el público de *Shoot* es importante con relación a mis comentarios anteriores acerca del poder de los medios de comunicación para controlar la información y las reacciones durante este período concreto. Al manipular el contexto de esta pieza tanto como hizo él con su público inmediato para que fuese a ver arte en lugar de algo real, controló la interpretación de la actuación de principio a fin, a

pesar de los riesgos que implicaba el grado de puntería del tirador.

Sin embargo, y creo que esto es algo importante, la reacción del observador de la fotografía de la actuación, de su descripción visual y verbal, debería haber sido muy distinta; como lo fue cuando vi por primera vez este documento, sin saber nada de Burden ni de su trabajo anterior, sin tener conocimiento de las expectativas que despierta una *performance* de Burden. Esta falta de información me obligó a realizar mi propia *performance*, planteando preguntas acerca de la ética del público en persona, preguntándome si esto en sí era arte, y algunas otras reacciones predecibles. Tanto los miembros del público en persona como los del público ausente pasaron a estar sujetos al control estratégico que ejercía Burden, pero desde los extremos opuestos de esta dinámica. Pero los destinatarios del reportaje periodístico fueron los más sujetos a las dislocaciones del protocolo social habitual, como se ha comentado antes en el caso de la pieza de las taquillas.

Una consecuencia importante de este tipo de presentación no mediada de una actuación (aunque sí muy mediada por el contexto del mundo del arte como se ha comentado, pero en este caso me refiero a no mediada por la explicación que ofrece el artista o un portavoz antes, durante o después de la actuación) es que cualquier forma de interpretación, incluso la interpretación indirecta que aquí se proporciona, está abierta al desacuerdo y a la discusión inmediata. De hecho, la reacción más crítica de este período de la obra de Burden no proviene de la investigación, del trabajo de archivo ni de otras recopilaciones de hechos objetivos, sino de posturas profundamente subjetivas. En esta apertura de un espacio crítico no paradigmático, no se ha impuesto ningún significado monolítico a esta obra de arte. Recuerdo personalmente discusiones acaloradas entre artistas, historiadores del arte, críticos, estudiantes y espectadores del arte en general, que imposibilitaron su resolución a causa de la absoluta intensidad de las opiniones contrarias.

Un ejemplo de esta infinita apertura de recepción tuvo lugar cuando Burden ofreció una conferencia como invitado en una clase que yo



Fig. 2. Shoot (5), 1971. Courtesy of Gagosian Gallery.

impartía en el California Institute of the Arts a finales de la década de los setenta. No fue exactamente una conferencia, ya que Burden mostró diapositivas de las obras comentadas en esta disertación y ofreció descripciones de lo que ocurrió durante las actuaciones muy similares, sino idénticas, a las descripciones aquí citadas. No proporcionó ninguna explicación ni interpretación y respondió a las preguntas con un adicional discurso descriptivo, aunque igual de breve. Los estudiantes, todos artistas, se quedaron bastante perplejos, frustrados e incluso molestos por la presentación, en parte por la naturaleza gráfica del tratamiento de Burden de su propio cuerpo, pero mayormente, eso me pareció, por su reticencia a retroceder y mediar de forma provocadora sobre su trabajo. Fue muy diferente a sesiones anteriores del curso en las que presenté conferencias interpretativas estándar sobre el “significado” de Mondrian y Pollock, respaldando mis afirmaciones con citas dignas de ser citadas de los propios artistas. Este no fue el caso.

Los estudiantes sabían que estaban ante un artista que se había ganado una notoria reputación, que los críticos habían comprobado los límites interpretativos de su obra y que era una oportunidad para, por fin, recibir correctamente la obra de Burden, para recibir el sentido de toda ella directamente del autor. Esto no iba a ser así. Y esta negativa fue más mortificante por la presencia evidente de cicatrices en la parte superior del brazo y las manos del artista (las manos dejaban ver claramente marcas de heridas de *Trans-Fixed*, de 1974, en la que se clavó las manos a la parte superior de un coche y las heridas en el brazo de *Shoot*). El hecho de que el cuerpo de Burden era un registro andante de su obra, que las cicatrices hablaban largo y tendido no sólo de las propias actuaciones sino que la presencia en su cuerpo era una forma de *performance* en sí misma, era otra provocación que invitaba a pronunciamientos muy subjetivos por parte del artista.

¿Cómo, se preguntaban los estudiantes, puede llevarse a cabo una obra de arte por su propia realización sin sentir una profunda motivación y valorar los parámetros interpretativos, sobre todo en su contexto del estudio del arte en una escuela conocida en aquel entonces por su inmersión pedagógica en la teoría? Para abreviar, mientras que la mayoría de los estudiantes salieron de clase confundidos y desilusionados, preparados para emitir su juicio en su siguiente clase, algunos se quedaron para decirle a Burden que se habían sentido verdaderamente liberados de que no se les hubiera impuesto un significado, que de la confusión inicial procedía ese sentimiento de liberación intimidante de pensar por ellos mismos en un espacio abierto. Mi esperanza entonces era que estos pocos discutiesen encendidamente con la mayoría contrariada.

El sentido de esta pequeña historia es sugerir la gran ausencia de esta productiva vinculación de cuestiones artísticas y políticas en la actualidad. No es culpa de los artistas actuales, sino más bien de la cultura política actual en Occidente, donde incluso los ciudadanos bien informados y concienzudos se ven obligados a actuar en un contexto de la política del miedo, y donde hablar en contra del poder se tacha de

falta de patriotismo. El miedo a pensar acerca de las cuestiones críticas actuales (hay muchísimas: se me ocurre la globalización del comercio y la guerra permanente en la clase trabajadora, y la guerra permanente en general) sin la red protectora de las “posiciones” de los partidos políticos mayoritarios nos mantiene bloqueados con falsas alternativas. La obra sin prescripciones de Burden obliga a ir “sin mensaje” y a entrar en esa zona peligrosa de la actividad humana en la que se presentan nuevas alternativas. Este es el motivo por el que este trabajo importa hoy en día. Aunque la presente disertación se limita a las primeras obras de *performance*, se invita al lector a que investigue los trabajos de instalaciones posteriores de Burden, en muchas de las cuales se presentan cuestiones de la guerra y del poder social de manera bastante explícita en sus imágenes y narrativa.

Pero, volvamos ahora a *Shoot*. Aquí, con más mordacidad que antes, el efecto era acerca de los peligros a los que estaba sujeto el cuerpo humano a principios de los años setenta, peligros como heridas de bala o la muerte en el peor de los casos. ¿Y qué ocurría entonces con los soldados que volvían terriblemente mutilados, heridos tanto mental como físicamente, víctimas de una guerra que cada vez defendían menos personas? Otra parte del contexto pertinente de violencia en esta época en el sur de California era el rápido aumento e intensidad de los delitos en la ciudad, sobre todo entre bandas de jóvenes disidentes. Las noticias sobre tiroteos entre civiles eran bastante habituales en los informativos de la noche. ¿Por qué iba alguien a hacerse esto a sí mismo con fines artísticos? ¿Era esto arte en cualquier caso? Es fácil imaginar el resto de las preguntas, pero para acercarnos al tema de esta edición de la publicación, me gustaría centrarme un momento en la pregunta: ¿es esto arte?

Por supuesto, es imposible responder a esta pregunta. Muchos se contentan con esta explicación, porque Burden llegó a la *performance* a través de la escultura, principalmente la escultura animada por la implicación física de su cuerpo, porque la utilización de su cuerpo es como la de un escultor que talla o modela el medio y porque las actuaciones se escenificaban para

obtener un efecto visual específico y experimental en general. El hecho de que tratase su medio tan en serio como para no simular la herida de bala, por ejemplo, forma parte de este argumento.

Y aun así, el propio hecho de que no simulase el disparo comienza a alejar este acto de las convenciones de la mayoría de las obras de arte realizadas hasta aquella fecha. Y todo ello en el sentido de que la mayor parte del arte se había invertido en el conjunto del proyecto y la ideología de la representación, de la realidad virtual, de pedir al espectador que firmase el contrato de que el arte eran comentarios e interpretaciones de la realidad. Por lo tanto, estaba alejada de esa realidad mediante una distancia consciente y acordada mutuamente, de que el cuerpo con daño físico se iba a pintar con pigmentos sobre el lienzo, se iba a transmitir con hendiduras profundas en una escultura de bronce o a cubrir con pintura roja sobre un escenario o en la pantalla. Tratar “realmente” la condición del cuerpo parecía incumplir la totalidad del contrato, sin importar lo escenificado o controlado que fuese, parecía convertir el propio concepto de la representación en insostenible. ¿Dónde está aquí el arte? Esta no era la ironía de Duchamp de las inversiones crueles ni el confuso estado de un lienzo cubierto con una capa lisa no diferenciada de pintura blanca. Esto era un ataque directo al mismo propósito del arte, un conjunto de conceptos e imágenes impresionantemente polémicas que desestabilizaban el contrato social y estético del arte.

No me posicionaré con ninguno de los bandos de esta discusión sino que sugeriré que este trabajo aporta ese mundo de las tinieblas de las definiciones inestables y evanescentes. Si esto es arte, ¿vive entonces en el mismo universo que Norman Rockwell? Si no es arte, ¿cómo se pueden clasificar los intensos sentimientos que despierta, las reacciones ante el tema del cuerpo en peligro más intensas si cabe que ante los *Desastres de la guerra*? Si a principios de los años setenta teníamos que valorar la diferencia entre la oposición a la amenaza comunista en el sudeste asiático y el fomento de la guerra racista, en la década de los ochenta entre los “luchadores por la libertad” y los operativos de la CIA,

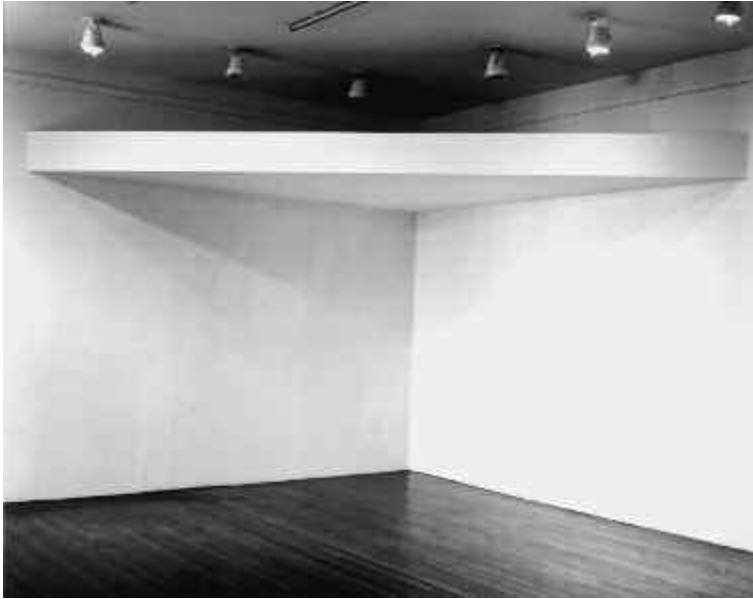


Fig. 3. Chris Burden, *White Light / White Heat*, 1975. Ronald Feldman Fine Arts. Courtesy of Gagosian Gallery.

¿qué hacemos hoy en día con la brecha entre el “cambio de régimen” y la invasión de naciones soberanas sin justificación defendible? ¿Cómo se puede considerar que proteger nuestra privacidad es apoyar a los terroristas?

Los primeros trabajos de Burden tienen importancia hoy en día porque nos recuerdan que las elecciones reales que pueden conducir a cambios en la creatividad de nuestro pensamiento no tienen por qué ser necesariamente elecciones disyuntivas, según el metaconcepto de nosotros/ellos. Lo que importa es la perturbación de los paradigmas ideológicos, de las definiciones monolíticas, del estancamiento de atrincheramientos iguales, aunque opuestos. A raíz de ese momento a principios de los años setenta, cuando Burden comenzó a desestabilizar el concepto del arte de manera tan radical, aquellos interesados en este tipo de cuestiones, una vez que sus definiciones de arte sostenidas durante tanto tiempo se habían tambaleado lo suficiente, quizá ampliaron también su visión a otros contratos que

mantenían con el mundo social y comenzaron a detectar grietas también allí.

1975, Febrero, *White Light/White Heat*, Ronald Feldman Fine Arts (Fig. 3).

De nuevo, la descripción de la pieza que proporciona Burden:

Para mi espectáculo unipersonal en Ronald Feldman, pedí que se construyese una gran plataforma triangular en la esquina sudeste de la galería. La plataforma estaba situada a 30 m del suelo y a 61 cm del techo; el borde exterior medía 55 m a través. El tamaño y la altura de la plataforma venían determinados por la necesidad de poder estar tumbado sin que se me viese desde ningún punto de la galería. Permanecí tumbado sobre la plataforma durante veintidós días, la duración del espectáculo. Durante toda la pieza no comí, caminé ni bajé. No vi a nadie y nadie me vio a mí.

Las fotografías de la esquina de la galería, con la plataforma instalada, mostraban que esta manipulación de la forma del espacio de la galería también afectaba a la iluminación de manera especial. Los focos estaban alineados en el techo a unos 61 cm de las paredes, se habían situado ahí para iluminar las obras de arte de esas paredes y ahora iluminaban paredes desnudas, hasta llegar a la esquina. En esa esquina, iluminaban la superficie superior de la plataforma (superficie que no se puede ver desde el ángulo de la fotografía, ya que fue tomada al nivel del suelo) y la luz se reflejaba hacia arriba desde la superficie blanca (supuestamente, dada la intensidad del reflejo) e iluminaba después el techo y la esquina situada encima de la plataforma con una blancura extrema, tan intensa que parecía desmaterializar el material de la esquina y el techo como si las paredes y el techo estuviesen contruidos con la propia luz.

En cambio, cuando la plataforma bloqueaba esta luz y la reflejaba hacia arriba, también proyectaba una sombra en las paredes situadas justo debajo de ella, la oscuridad se intensificaba en la esquina. Desde la posición ventajosa de observar directamente la esquina, la sombra adoptaba la forma de un triángulo invertido. El efecto global tiene ahora una forma inestable, que busca el equilibrio en un punto afilado, que soporta una banda blanca y estrecha, desde cuya parte superior emana una materia blanca gaseosa o energía de pura luz que disuelve las formas sólidas que la rodean. Quizás esta sea una imagen que sólo se puede explicar mediante el razonamiento espiritual, lo cual quiere decir la ausencia de razonamiento, que a su vez es la aceptación absoluta. Y toda la propuesta visual descansa sobre un juego de contrarios: podemos ver claramente la esquina oscurecida y saber todo lo que hay que saber sobre esta verdad material, pero no podemos ver nada en la superficie iluminada. La oscuridad nos proporciona una verdad material y objetiva y la luz nos la niega. Y si caminamos hacia la esquina, y quizá debajo de la plataforma, conoceremos muy bien esta esquina, pero perderemos por completo la vista de la esquina iluminada superior. ¿Qué podemos hacer con esto?

Quiero finalizar con esta pieza porque trata otro concepto importante del arte, el ser creído.

¿Creyeron los visitantes de la galería que Burden estuvo de verdad allí arriba durante veintidós días seguidos, sin comer? ¿Puede el cuerpo humano sobrevivir? ¿No hubiera transmitido lo mismo igual de bien si hubiese bajado por las noches y hubiese comido a intervalos? ¿Hubiese resistido un grupo de auténticos creyentes la tentación de formar una pirámide humana para demostrar/desmentir su presencia? Me canso a mí mismo con estas preguntas, ya que por supuesto generan una duda acerca de la intención manifiesta de una persona que promete tener un comportamiento determinado. ¿Quién soy yo para dudar, especialmente de artistas, que siempre han sido maestros de la ilusión? Pero entonces, esto no es una ilusión, ¿verdad? Se reduce a confiar o no confiar y a aplicar también esta pregunta a cuestiones que no tienen que ver con el arte, como había hecho un año antes un presidente al abusar de la confianza depositada en aquel gobierno y dimitir en lugar de convertirse en objeto de un enjuiciamiento penal. Sin duda, con la confianza perdida de los círculos oficiales, el arte permanecería puro y Burden estaría de veras allí arriba sólo porque había dicho que lo haría.

En las cintas del caso *Watergate* faltan fragmentos, pero confiamos en que contienen verdades concluyentes y acusadoras, verdades quizá más poderosas porque siempre han estado ausentes y no se han conocido nunca. Las armas de destrucción masiva, más poderosas porque nunca se demostró su existencia, con su ausencia se enviaron soldados a una batalla basada en su no existencia. Las muertes del ejército estadounidense en Irak son, a día de hoy, más numerosas que los muertos estadounidenses y no estadounidenses en los ataques al World Trade Center. ¿Cuántos ejecutivos van a su oficina para no regresar nunca; cuántos soldados van a una zona de conflicto para no regresar nunca? ¿Cómo sabemos que alguien está en algún lugar por un motivo que ellos y nosotros damos por sentado, pero que quizá no debiéramos dar por sentado? Esta obra de Burden me hace reflexionar sobre estas cosas.

La cuestión de la ubicación personal, entendiendo por ello el lugar donde está situado realmente el cuerpo en un momento determinado, es un tema cargado de significado en la actua-

lidad. En Londres, por ejemplo, no hay casi ningún lugar donde uno pueda entrar o salir de un edificio o recorrer la distancia de una manzana, sin que alguna cámara registre su aspecto y sus movimientos, contrastándolos al instante con los de una gigantesca base de datos de vigilancia e identificación. Y la mayoría de nuestros teléfonos móviles actuales están cargados previamente con chips GPS. Hoy en día sabemos quién y donde está la gente a través de maneras y en cantidades que Burden no podía imaginar en 1975, y sin embargo esta pieza habla de un estado mental en el que se debe imaginar el valor de no saber donde está alguien. Este desconocimiento nos obliga a plantearnos cuestiones poco frecuentes: ¿Necesitamos saber donde está todo el mundo? ¿Podemos confiar siempre en las nuevas tecnologías de vigilancia y control? ¿Es bueno que en realidad no podamos demostrar que Burden estuvo en esa plataforma? ¿No tiene el mismo valor haber deseado creerlo y haber, sencillamente, continuado con esa creencia? ¿Tendría esta pieza, si se repitiera hoy (sólo por Burden, claro está) más repercusión en nuestra conciencia social que en 1975?

Todas las palabras del título de esta pieza hacen referencia a la pureza y los absolutos, a la iluminación y a la desaparición de las contingencias morales, y quizás las espirituales. Uno debe creer que Burden está allí arriba, que está presente físicamente aunque visualmente ausente. El título, una versión exacta del de una canción de la *Velvet Underground*, un grupo de rock n' roll vanguardista de la ciudad de Nueva York, hace referencia al consumo y los efectos de la heroína, al discurrir del calor por la corriente sanguínea hasta las funciones cerebrales que deducen la verdad a partir de la realidad, el dolor a partir del placer, el presente a partir de todo lo que no sea el presente; y convierten esas funciones en un viaje desde el cuerpo presente y el momento presente.

Para que regresemos al momento actual, o más bien para sugerir cómo esta pieza de Burden lo hace, planteo las siguientes preguntas: ¿cómo la persona que recibió más votos en 2000 no fue elegido presidente, la presencia de

una mayoría produce la ausencia de ese vencedor en la Casa Blanca; cómo la persona más presente como la cara del terror puede estar totalmente ausente y ser imposible de encontrar; cómo puede la frase "mission accomplished" (misión cumplida) recuperar en algún momento su significado ausente de ahora, para siempre; cómo podemos saber qué extraordinarios atletas realizaron sus logros sin estar un poco al rojo vivo; está la segunda vida más presente para algunos y se ha ausentado la primera; por qué el comercio patrocina la telerrealidad imponiendo necesidades irreales a los espectadores y por qué se ataca algo tan incontestable como el calentamiento global como si fuese una estrategia política? Si la dinámica de la confianza/traición impulsa estos ejemplos, quizá los auténticos creyentes en Burden no deseen trepar unos sobre otros para ver si está realmente allí arriba. Qué horrible es temer esa traición.

Así que, ¿son estas piezas de Chris Burden obras de arte? Todo depende de cuánto este-mos dispuestos a cuestionar este término frente a otros de nuestro discurso y comportamiento sociales. ¿Podemos permitirnos que esa categoría importe o no hoy en día? Creo que seguimos necesitando trabajadores de las imágenes y los significados que nos obliguen a reconsiderar nuestras vidas que damos por sentado, a reconsiderar aquello que refuerza y aquello que se resiste a la gran maquinaria de las ideologías racionalizadoras actuales. Vivimos de acuerdo con las libertades percibidas y las limitaciones de nuestra dimensión social. Los principios de Burden importan mucho hoy en día porque nos obligan a reconsiderar y a volver a imaginar esas libertades y opresiones. Si realmente vivimos en dimensiones sociales y psicológicas que siguen permitiendo que las mentiras se presenten como verdades, la ausencia por presencia y la obediencia por patriotismo, las molestias que causó Burden, incluso las explosiones mentales de revulsión y trauma que sintió parte de su público, son un pequeño precio que debemos pagar para empezar a habitar en dimensiones diferentes de pensamiento y de vida.

NOTAS

* Traducción: INVOCA.

¹ Chris Burden, *A Twenty Year**Survey*, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California, 1988, p. 48. Salvo que se indique lo contrario, los comentarios de Burden proceden

de esta monografía.

² Chris Burden, p. 53.³ Chris Burden, p. 73.

TEXTO ORIXINAL

Why early Chris Burden matters now*Leonard Folgarait*
Vanderbilt University

The events of world history in these early years of the twenty-first century have brought the fate of the human body to the foreground of our collective, world consciousness. One does not have to be a citizen of any particular country, member of any political party, race, religion, gender, or even age, to realize the massive display in our information media of the great damage being inflicted upon the flesh and bones of our fellow humans and the appalling certainty that this carnage will continue unabated for the foreseeable future. These afflictions are not only of the physical damage and trauma that with each successive example seem to go beyond the imaginable, but also the emotional and psychological injury that lodges in the sense and guilt of who we are as human societies. The only lesson being learned here is that we have not learned the historical lessons of previous wars, especially those in the lived history of most adults.

The current war of occupation being fought in Iraq, especially its endless duration and pointless rationale, have reasonably brought to mind comparisons with the Vietnam war, which occupied the armed forces of the United States from the early 1960s to the mid 1970s. Over 58,000 American lives were lost (this includes soldiers missing in action), 4,000 south Korean soldiers fighting for the South, as well as somewhere around 3.35 million Vietnamese lives from both sides of the conflict. It is beyond the scope of this short essay to examine the aggressively imperialist ambitions of the United States that led to this military involvement, one that ended in defeat for the invaders.

This connection between Iraq and Vietnam throws art historical memories back to the intensity of response by artists to the Vietnam debacle. Images of protest were seen world-wide, in every medium. An entire youth generation dropped away from the bourgeois status-quo of acceptance of massive war deaths. Slogans of the day, seen on car bumper stickers in the U.S., included "War is good business: invest your son," and "Join the Army, visit faraway lands full of warm and colorful people, and kill them." Non-mainstream rock n' roll music, folk music, underground comics and film all targeted the corruption at the heart of what was then called the industrial-military complex to demand an end to the war. This cultural politics fed and was fed by real conflict at the home front, including pitched battle between police and youth protestors at the 1968 Democratic Convention in Chicago, an event whose televised images horrified pacifists for its exposure of brutal police tactics. The specter of a "police state" haunted American society, which was seen as fighting the Vietnam War abroad and at home.

A young American artist responded to this historical context with images that, intentionally or not, brought to the fore not only the pitched ideological battle between "hawks" and "doves", "hippies" and "straights," but managed to unnerve the art world of galleries and auction houses with staged events, performance art, which challenged most notions of what defined an art work then and even now, and subverted the status of

the product of an artist's activity as a commodity and as an object for display and aesthetic enjoyment. Chris Burden presented work that got to the very heart of the social anxieties of the late 60s-early 70s, so much so that they seem as definitive markers of what made that period so profound a moment in changing politics and consciousness, a moment that has implications of overwhelming import for us today. The transgressions of this artwork are not only those that coss over from art to politics, but also from the 1970s to now, from one wartime to another.

For those readers familiar with Burden or with performance artists of that period in general, a generalized description of his work will not be of interest here. The intention of this essay, is, rather, to raise more philosophical aspects of this work, to probe issues of its relevance for then and for now, concentrating on the status of the human body in states of distress, danger, and absence. And, to be mindful of the intentions of this edition of *Quintana*, to examine how extreme forms of "art" might or might not satisfy our working definitions of that term and that human activity.

A chronological description of a few major pieces from this period will get us started on these larger issues. 1971, April, *Five Day Locker Piece*, (Fig. 1) first described in Burden's own words.

"I was locked in locker number 5 for five consecutive days and did not leave the locker during this time. The locker measured two feet high, two feet wide, and three feet deep. I stopped eating several days prior to entry. The locker directly above me contained five gallons of bottled water; the locker below me contained an empty five gallon bottle."¹

I start with descriptions because it seems so odd, perverse, even, that such an event as just described needs description at all and that somehow such a description is so brief and banal, so detailed and objective that it seems not to belong in the universe of art speak, that jargon that has fueled the art market and careerism for much of the modern period.

First, why does it seem to me odd that this event needs description at all? Only because it seems so self evident that this was the thing done. Rarely, if ever, do we read a description of the process by which Picasso made a painting, such as "for five days he thought of where to place the red circle and then traced the outline in five seconds, leaving the brush on the canvas for another ten seconds, at which time the process was complete". I lapse into this invented description only to point out how such has not seemed to be necessary to Picasso scholars before, not only because such a process was never recorded, but mostly because it would probably be pointless in interpreting the meaning of that red circle. But with Burden, that is all we have. Why is that all we have?

The description is valuable because information is unavailable to us from the photograph of the lockers, and also to those present who did not see or hear Burden while he was inside. Because the photo documentation of the event is all we have of the event, we do not experience the sensory experience of hearing him breathe or speak or move around, nor is the temporal experience of the duration available to us. Without the description, we are left with the banality of a totally undistinguished visual record of student lockers. And yet with the verbal description, with its clipped language and forced brevity, we are distanced from what we always crave from artists, a meaningful explanation, a profound access to the deep psychology and subjectivity of promises of enlightenment that great or even simply interesting art offers. This denial is one of denying the viewer of the photograph an opportunity to connect our subjectivity to that of artist and artwork. Our subjectivity is left with nothing to do. All we have is unenlightened and unenlightening reportage, much like the briefest of a news report, one without the human interest story, without the hook that pulls at our heartstrings and tells us how to feel, a gift for which we feel a deep sense of gratitude. A lot of what Burden touches on are the behaviors of truth and trust in our social contract with those whom we entrust with the truth.

This is a good point to back up a bit to reflect on why these were important issues in the early 1970s, especially in relation to how the commercial media (print and broadcast media that were financed by advertisements from commercial interests) reported on the war in Vietnam. By 1971, it was quite common to see the lists of casualties and photographs of body bags on a daily basis. By this time also, the rhetoric that fueled the debate between hawks and doves was predictable and well-rehearsed. What filled the pages and screens was graphic information accompanied by reactions from elected officials and persons-in-the-street to the current state of the war. What was missing, of course, from these outlets, was a researched and considered explanation of the causes of the war, whose interests it served to start and to continue the carnage, and some core of critical concepts and language to begin to end the conflict in non-combat terms.

Five Day Locker Piece responds to these issues by seemingly heightening a feeling of frustration by providing only a description of the event and explicitly leaving out its original inspiration, gestation, and justification. The viewer uninformed on these matters almost has to decide whether to admire or to deride such a performance purely on a gut reaction rather than an informed one, precisely because such information is not available. What further triggers such strong reactions, of course, is that Burden has done something to his body that is so challenging of its status of a healthy, free and functioning body that it seemed unethical and even criminal to many in and outside of the art world. Did he or did anybody have the right to so mortify the body, even if it was his own and even if he took full responsibility and even if he would fully recover from the effects? Was the event so staged and artful that the mortification of the body did not matter, at all?

The way in which this piece speaks to the packaging of the Vietnam War is that it stages its reality in a metaphorical space that is both truthful and fabrication, and that that space revolves around the survival or destruction of the human body. Truthful in that he used his real body and in that it did experience sustained challenges to its normally free and healthy state, and fabricated because it was planned and staged and controlled so that the artist would move from that to another piece. But soldiers whose lives were risked and lost on a battlefield far across a huge ocean would not be subjected to judgment in this manner. Their death or survival would be cast, however, in the deeply metaphorical language of those who took political positions on the war. What right did Burden have to play with such issues when they were not issues to be played with at this time?

This 'play' was precisely a form of bringing to a level of high anxiety and immediate experience the uncomfortable and guilt-producing effects of the war, to bring it home, and for at least one person to refuse to talk about or to explain the endangered human body but rather to actually and purposefully place himself into a situation of perceived danger. The endangered body was now at home and we could not ignore it, but neither could we explain it away.

Because the endangered body was both real and not real, because we felt that we were due an explanation but were not given one, given a description instead, Burden throws us into a space of suspended subjectivity, a place of unmoored ethics, of unresolved politics. A place, in other words, where we have to work at understanding profoundly challenging questions that had previously been explained away to us by artists, critics, and politicians. This is a frightening place, a place that will refashion the bourgeois sense of self-consolation into an existential nightmare. If we can leave this place with a sense of having survived its vacuum of morality and absence of sense of right, and actually have had to think through the implications of Burden's locker piece and come to our own conclusions about it, perhaps eventually and also reaching some critical position with the mind warps imposed upon us by those who control information and its interpretation, perhaps that would be some starting point to think about the massive sacrifices of lives in different ways. Burden's form of caging his body, somewhat like the notorious tiger cages of North Vietnamese POW camps, is a vehicle through which we can uncage our minds. Maybe then we can begin to think about Abu Grab, Guantanamo, and more current forms of caging and punishment.

How, then, does this meditation on an art form and a war of some forty years past become relevant to today, and why does reflecting on Burdens' work at that time matter greatly now?

It is important to note that the U.S. casualties in the Iraq war underway as of this writing are reported differently than those of Vietnam. Yes, there are the daily body counts, but after a few unofficial photographs of coffins lined up in airport hangars in the early years after the invasion, images of body bags and coffins have been systematically excluded from the visual media. Another major difference between that war and this one is of course the justification backing each invasion. The threat of communist proliferation during the cold war formed a motivational basis for the invasion of Vietnam, an argument that held conviction for many Americans, especially those whose living memories of the aggressive spread of German and Japanese empires fueled their logic for survival in a dangerous world. Regardless of the deep divisions about the war that formed in the late 1960s, the initial rationale was not as deeply criticized as was its endless pointlessness.

The current war, although similarly explained as a defense against the forces that attacked New York City in 2001 and thus put the nation in great peril unless tracked down and brought to justice, has since been exposed as having no such justification, as the attackers have been generally thought to be in Afghanistan and never allied with Iraqi leaders, and as there have never been traces of the weapons of mass destruction in Iraq, the certainty about which drove the American administration to invade. What the current war has done to change the issues of Vietnam is to make the loss of life on both sides even more pointless and even less explainable and lacking any sense of justification. This is not a political position that I am taking, but rather an absorption of the consensus of current journalism. There are, of course, current artists, writers, and musicians who have reacted

strongly against the current war, such as railing against the powers in the White House and /Congress, demanding the impeachment of those most responsible, and calling for the immediate return of U.S. troops. /These artists give voice to protest and frustration, give a language and images that we can inhabit and participate in. They give us a place to be, a place to exercise our political subjectivity. I look for current artists to give back to us that open space of sheer terror where we have to construct our own, conflicted and painful path to some original imagining of how best to react to the current nightmare. Which brings us back to Burden in 1971.

In November, he performed *Shoot*, in "F Space" gallery in Santa Ana, southern California (Fig. 2). This becomes his most infamous piece, one that has acquired iconic status for not only his own work, but for contemporary performance art in general.

Again, the description is best given by Burden:

"At 7:45 p.m. I was shot in the left arm by a friend. The bullet was a copper jacket 22 long rifle. My friend was standing about fifteen feet from me."²

Let us move beyond the questions of the shock value of this piece, of the explicit step that he took from discomforting and abusing his body to actually injuring it. I want, rather, to move to issues of immediate context that conditioned the behavior of the audience present for *Shoot*. As the shooter moved into position, nobody in the space was reported as having intervened to prevent what must have seemed like a highly dangerous situation, as rifles pointed at bodies result in severe injury or death, or simply to prevent a potentially traumatic event for the viewers. There was no report to the police of a shooting, nor any complaint filed. What happened was that the context of Art seen/performed in an art space so completely changed norms of social behavior that what was dangerous and unlawful outside of this gallery was received as acceptable within its walls. In other words, the media of the gallery space and all of its connotations describing activities within it turned the mortification and injury of flesh into an aesthetic experience. The true performers here were the members of the gallery audience, by the mere and sheer fact of what they did not do. Had these same individuals come across the identical action by persons unknown to them outside of the art gallery, their actions would have been very different.

This is not to pass judgment on this audience, but rather to underline the power of the art world to change normal social behavior in such a radical manner. They were not only conditioned by expectations imposed by gallery spaces in general, but in this case by the reputation of Burden. They were not surprised, in other words, to see something this extreme, but also probably came in with such expectations, as we know that Burden invited not the general public, but rather a group of friends who knew his work intimately. Such a control of the audience probably contributed to their collective acceptance of all that might and did happen. Rules of legal and safe behavior were ruled out from the first.

This detail about the audience for *Shoot* is important in regard to my earlier comments about the power of the journalistic media to control information and reaction during this period in particular. By manipulating the context of this piece as much as he did for the immediate audience, that they were going to see Art rather than something real, he controlled the interpretation of the event from start to finish, in spite of the risks involved in how careful the aim of the shooter would be.

However, and this I mean to be a major point here, the reaction of the viewer of the photograph of the event, of its visual and verbal description, would have to be very different indeed, as it was when I first saw this documentation, knowing nothing of Burden or his earlier work, not being privy to expectations of a Burden event. This lack of information forced me into my own performance, raising questions as to the ethics of the in-person audience, wondering if this could be art at all, and several other predicament reactions. Both in-person and absent audience members became subject to strategic control on the part of Burden, but from opposite ends of this dynamic. But the recipients of the journalistic reportage were the ones most subjected to the dislocations of normal social protocol, as noted above for the locker piece.

One important consequence of this sort of unmediated presentation of an event (although heavily mediated by the Art world context as suggested above, but in this case I mean not mediated by the Explanation offered by the artist or a spokesperson, before, during, or after the event) is that any form of interpretation, even the indirect one given here, is open to immediate disagreement and argument. Indeed, most critical reaction on this period of Burden's work comes not from research, archival work, or other objective fact-gathering, but rather from deeply subjective positions. In this opening of a non-paradigmatic critical space, no monolithic meaning has imposed itself

on this work. I personally remember heated arguments among artists, art historians, critics, students and general art-world observers that led nowhere, that kept closure at bay by the sheer intensity of opposing views.

An example of this open-endedness of reception happened when Burden delivered a guest lecture in a class I taught at the California Institute of the Arts in the late 1970s. This was not quite a lecture, as Burden showed slides of the works discussed in this essay and provided descriptions of what happened during each event very similar to, if not verbatim, to the descriptions quoted here. He gave no explanation or interpretation, and answered questions with more, but equally brief, description. The students, all artists, were quite perplexed, frustrated, and even discomforted by the presentation, partly by the graphic nature of Burden's treatment of his own body, but mostly, it seemed to me, by his reluctance to step back and meditate provocatively on his work. So different, this, from previous sessions in this course where I would present standard, interpretive lectures on the 'meaning' of Mondrian and Pollock, buttressing my accounts with quotable quotes by the artists themselves. Not so in this case.

The students knew that they were in the presence of an artist who had gained a notorious reputation, that critics had tested their interpretive limits about his work, and that here was a chance to finally get the Burden thing right, to receive the point of it all directly from him. This was not to be. And such denial was all the more galling for the obvious appearance of scars on the artist's upper arm and hands (the hands showing clear wound marks from *Trans-Fixed*, of 1974, where his hands were nailed to the top of a car, and the upper arm wounds from *Shoot*). The fact that Burden's body was a walking record of his work, that the scars spoke volumes not only of the events themselves but that their presence on his body was a form of a performance in itself, was another provocation inviting deeply subjective pronouncements by the artist.

How, these students wondered, can art work be done for the doing itself without deeply felt motivation and pondering of interpretive parameters, especially in their context of art studies at a school then known for its pedagogical immersion in theory? To cut this narrative short, whereas most students left the class confused and disillusioned, ready to release their judgment in their next studio class, a few remained to tell Burden that they actually felt relieved not having had meaning force-fed to them, that out of initial confusion came that sense of frightening liberation of thinking for themselves in an open space. My hope then was that these few would argue passionately with the disgruntled majority.

The point of this little story is to suggest how such productive engagement with issues in art and politics these days is largely absent. This is not the fault of today's artists, but rather the fault of today's political culture in the West, where even well informed and conscientious citizens are forced to operate in a context of the politics of fear, and where speaking against power is labeled as unpatriotic. The fear of thinking about the critical issues of today (there are so many: globalization of commerce and permanent war on the working class, and permanent war in general come to mind) without the safety net of the 'positions' of the major political parties keeps us locked within false alternatives. Burden's non-prescriptive work forces one to go 'off message' and to enter that dangerous area of human activity where new alternatives present themselves. That is why this body of work matters today. Although this essay limits itself to the early performance work, the reader is encouraged to research Burden's later works of installations, many of which take up the issues of war and social power quite explicitly in its imagery and narrativity.

But, to get back to *Shoot* now. Here, more pointedly than before, the effect was about the dangers that the human body was subjected to in the early 1970s, dangers such as gunshot wounds, or death by such at worst. What of soldiers who returned horribly maimed, mentally as well as physically wounded, victims of a war that fewer and fewer were defending by then? Another part of the relevant context of violence at this time in southern California was the rapid rise and intensity of inner city crime, especially among gangs of disaffected youth. Reports of civilians shooting each other were quite common on the evening news. Why would somebody do such a thing to oneself in the interest of art, and was this art at all? One can well imagine all the rest of such a list of questions, but to get closer to the theme of this issue of this journal, I want to focus for a moment on the question: Is this Art?

Of course this is unanswerable. Many are happy with this label, because Burden came to performance through sculpture, especially sculpture that was animated by the physical involvement of his body, because his use of his body is like that of a sculptor carving or molding the medium, and because the events were staged for a specific visual and generally experiential effect. The fact that he treated his medium so seriously as to not fake the bullet wound, for instance, is part of this argument.

And yet, the very fact that he did not fake the shooting begins to separate this act from the conventions of most art forms up till then, meaning that most art had been invested in the whole project and ideology of rep-

resentation, of virtual reality, of asking the viewer to buy into the contract that art was commentary and interpretation on reality and therefore at a self-conscious and mutually agreed-upon distance to that reality, that the body in physical trauma would be painted in pigment on canvas, expressed by deep gouges in bronze sculpture, or covered with red paint on stage or screen. Being 'real' about the condition of the body seemed to break that contract altogether, no matter how staged and controlled it was, to make the very concept of representation untenable. Where was the Art here? This was not the Duchampian irony of cruel inversions nor the fuzzy status of a canvas covered with an undifferentiated flat layer of white paint. This was a direct attack on the very purpose of Art, a fabulously confrontational set of concepts and images that unhinged the aesthetic and social contract of Art.

I will not take either side of this argument here but rather suggest that this work throws in into that nether world of unstable and dissolving definitions. If this is Art, then does it live in the same universe as Norman Rockwell? If this is not Art, how can one categorize the strong feelings generated by it, perhaps even stronger reactions to the subject of the body in danger than to the *Disasters of War*? If during the early 1970s we had to ponder the difference between opposing the communist threat in southeast Asia and racist war-mongering, in the 1980s between 'freedom fighters' and CIA operatives, what do we do today about the gulf between "regime change" and the invasion of sovereign nations with no defensible rationale? How can protecting our privacy be regarded as abetting terrorists?

Burden's early work matters today because it reminds us that real choices that may lead to changes in the creativity of our thinking do not necessarily have to be either/or choices, based on the metaconcept of Us/Them. What matters is the disruption of ideological paradigms, of monolithic definitions, of the stalemate of equal—but—opposite entrenchments. Out of that moment in the early 1970s when Burden began to unhinge the concept of Art in such a radical way, those who cared about such matters, once their long-held definitions of Art had been rattled enough, might have also looked further afield into other contracts they held with their social world and began to see the cracks there as well.

1975, February, *White Light/White Heat*, Ronald Feldman Fine Arts (Fig. 3).

Again, the description of the piece by Burden:

"For my one-man show at Ronald Feldman, I requested that a large triangular platform be constructed in the southeast corner of the gallery. The platform was ten feet above the floor and two feet below the ceiling; the outer edge measured eighteen feet across. The size and height of the platform were determined by the requirement that I be able to lie flat without being visible from any point in the gallery. For twenty-two days, the duration of the show, I lay on the platform. During the entire piece, I did not eat, talk, or come down. I did not see anyone, and no one saw me."³

Photographs of the corner of the gallery, with the platform installed, show that this manipulation of the shape of the gallery space also affected the lighting in a special way. The floodlights lined up on the ceiling about two feet from the walls, placed there for lighting artworks on those walls, now lit bare walls, until they reached the corner. At that corner, they lit the top surface of the platform (that surface not visible from the angle of the photograph, as taken at ground level), and that light reflected up from that white (presumably, given the intensity of the reflection) surface then lights the ceiling and the corner above the platform in a searing whiteness, so intense that it seems to dematerialize the ceiling and corner material, as if those walls and ceiling were made of light itself.

Conversely, as the platform blocks this light and reflects it upward, it also casts a shadow on the walls directly below it, the darkness intensifying along the corner. From the vantage point of looking directly into the corner, this shadow takes on the shape of an upside-down triangle. The total effect is now of an unstable shape, balancing on a sharp point, supporting a narrow white band, from the top of which emanates a white gaseous matter or pure light energy that dissolves the solid forms around it. This, perhaps, is an image that can only be explained through spiritual reasoning, meaning non-reasoning, meaning absolute acceptance. And the whole visual proposition rests on a play of opposites: we can see clearly into the darkened corner and know all there is to know about its material truth, but can see nothing on the lit surface. Darkness is giving us material and objective truth and light is denying it to us. And if we walk toward the corner and perhaps under the platform, we will know this corner very well indeed, but at the price of losing sight of the lit corner above altogether. What can we make of this?

I want to end with this piece because it deals with another major concept about Art, that being trust. Did visitors to this gallery believe that Burden was really up on that shelf for twenty-two days straight, without eating? Can the human body survive that? Would not the point have been made equally well if he had descended at night and have eaten at intervals? Would a group of true believers resist the temptation to form a human pyramid to prove/disprove his presence? I tire myself of these questions, as of course they begin to build a case for doubt about the stated intention of a person who promises certain behavior. Who am I to doubt, especially of artists, who have always been masters of illusion? But then, this is not an illusion, right? It comes down to trust or not to trust, and to apply this question to non-art issues as well, as just a year before, a president had abused all trust placed in that office and resigned rather than become subject to criminal prosecution. Certainly with trust pulled out from under officialdom, art would remain pure and Burden would indeed stay on the shelf only because he said he would.

There are missing sections of the Watergate tapes, but we trust that they contain damning and prosecutable truths, truths perhaps more powerful because always absent, never known. The weapons of mass destruction, more powerful because never proven to exist, their absence sending warriors into a battle based on their non-existence. The deaths of U.S. forces in Iraq are, as of this writing, higher than the number of American and non-American deaths in the World Trade Center attacks. How many office workers go their offices, never to be seen again; how many soldiers go to a war zone, never to be seen again? How do we know that somebody is somewhere for a reason that they and we take for granted, but that perhaps we should not? This piece by Burden makes me think of these things.

The question of personal location, meaning where one's body is actually located at any given moment, is a loaded topic today. In London, for instance, there is almost no place where one can walk into or out of any building, or walk the distance of a block, without some camera recording your appearance and movements, instantly checking those against a massive data-bank of surveillance/identification information. And most of our cell phones today are pre-loaded with GPS chips. We know who and where people are today in ways and numbers that Burden could not have predicted in 1975, but yet this piece talks to a state of mind that has to imagine the value of not knowing where someone is. This not knowing forces us to engage in unfamiliar questions: Do we need to know where everybody is? Can we always trust the new technologies of surveillance/control? Is it good that we really cannot prove that Burden was on his platform? Is it not just as valuable to have wanted to believe that and simply follow through on that trust? Would this piece, repeated today (by only Burden, of course) count more heavily on our social conscience than in 1975?

All of the words of the title of this piece refer to purity and absolutes, to enlightenment and the burning away of moral and perhaps spiritual contingencies. One has to believe that Burden is up there, that he is physically present although visually absent. The title, an exact version of the title of a song by the avant-garde, New York City rock n' roll band, The Velvet Underground, refers to the use and effects of heroin, to the coursing heat of the drug through the blood stream and into the functions of the brain that deduce truth from reality, pain from pleasure, the present from anything but the present; and twist those functions into a flight from the present body and the present moment.

To drag us into the contemporary moment again, or rather to suggest how this piece by Burden does that, I raise questions such as: how can the person who received the most votes in 2000 not be elected president, the presence of a majority producing the absence of that victor in the White House; how can the person most present as the face of terror be completely absent and impossible to find; how can "mission accomplished" as a phrase ever recover its now, forever, absent meaning; how can we know which wondrous athletes accomplish their feats without some white heat; has Second Life now become more present to some and first life become absent; why is reality TV sponsored by commerce imposing unreal needs upon its viewers; and why is something as incontrovertible as global warming be attacked as a political ploy? If the dynamic of trust/betrayal drives these examples, then perhaps true believers in Burden would not want to climb on the shoulders of others to see if he is really up there. How awful to fear such betrayal.

So, are these pieces by Chris Burden Art? It all depends on how much we are willing to test that term against others in our social discourse and behavior. Can we afford that category to matter or not to matter today? I think that we continue to need image and meaning workers to force us into reconsiderations of our taken-for-granted lives, of what bolsters and what resists the great machines of rationalizing ideologies of today. We live according to the perceived freedoms and limitations of our social dimension. Early Burden matters greatly today because he compels us to reconsider and to re-imagine those freedoms and oppressions. If we do indeed live within social and psychological dimensions that still allow lies to stand for truth, absence for presence, and compliance for patriotism, the discomforts caused by Burden, even those mental explosions of revulsion and trauma felt by some of his audience, are a small price to pay to begin to inhabit different dimensions of thinking and of living.

NOTES

¹ *Chris Burden: A Twenty Year*

Survey, Newport Harbor Art Museum,
Newport Beach, California, 1988, p.
48. Unless indicated otherwise, all

quotes by Burden are from this source.

² *Chris Burden*, p. 53.

³ *Chris Burden*, p. 73.